



## Litteraturens kritik

### Franz Kafka og den kritiske sensibilitet

Holm, Isak Winkel

*Published in:*  
K & K

*Publication date:*  
2016

*Document version*  
Version blev oprettet som del af udgivelsesprocessen; udgivers layout; normalt ikke offentligt tilgængeligt

*Citation for published version (APA):*  
Holm, I. W. (2016). Litteraturens kritik: Franz Kafka og den kritiske sensibilitet. *K & K*, (122), 293-319.  
<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/kok/article/view/25057>

## LITTERATURENS KRITIK

### Franz Kafka og den kritiske sensibilitet

"Hans værk har den ekstremt venstreorienteredes tone: Den der nivellerer det til det alment menneskelige, forfalsker det allerede konformistisk," skrev Theodor W. Adorno om Franz Kafka i et berømt essay fra 1953 (Adorno 274). Halvtreds år senere, i *Franz Kafka: rêveur insoumis* (Franz Kafka: den rebelske drømmer), tager den fransk-brasilianske sociolog og filosof Michael Löwy udgangspunkt i Adornos diktum og sætter sig som mål at "synliggøre den eminent kritiske og subversive dimension i Kafkas forfatterskab" (Löwy 13). Hvor Adorno beskriver den kritiske dimension som en tone, taler Löwy om en "kritisk sensibilitet" i Kafkas værker (49), en "antiautoritær sindstilstand [*état d'esprit*], en kritisk og ironisk distance over for de bureaukratiske og juridiske magthierarkier" (93).

I modsætning til Adorno har Löwy adgang til det omfattende historiske materiale, der i det mellemliggende halve århundrede er blevet oparbejdet om Kafka, og han gennemgår omhyggeligt de foreliggende vidnesbyrd om den unge Kafkas berøring med datidens socialistiske og anarkistiske miljøer og hans læsning af socialistiske værker. Nogle af disse vidnesbyrd er omdiskuterede, andre er mere sikre, men hvis man lægger dem sammen, hersker der nok ikke tvivl om, at den unge Kafkas politiske holdninger skal lokaliseres et sted i feltet mellem socialisme og anarkisme.

Hugo Bergmann, Kafkas klassekammerat i gymnasiet og senere en vigtig intellektuel figur i opbygningen af staten Israel, skriver i et erindrende tilbageblik, at deres venskab kølnedes i løbet af deres sidste gymnasieår omkring århundredskiftet, fordi "hans socialisme og min zionisme var for stærke" (Bergmann 21; Löwy 20).

Når det er vigtigt at synliggøre den kritiske dimension i Kafkas forfatterskab, skriver både Adorno og Löwy, er det fordi denne dimension blev ignoreret af den tidlige kaffaforskning, der valgte at udstyre Kafka med en resigneret og teologisk sensibilitet snarere end med en kritisk og politisk sensibilitet. Formuleret med Adornos ord har der været en tendens til at nivellere forfatterskabet til det alment menneskelige, og det vil sige at fortolke det ikke som en kritik af menneskenes indretning af deres fælles verden, men som et udsagn om det enkelte menneskes vilkår. Ifølge den traditionelle kaffaforskning handler forfatterskabet ikke om uretfærdighed i politisk eller social forstand, men om absurditet i eksistensfilosofisk eller teologisk forstand.

I min bog *Stormløb mod grænsen: Franz Kafka og det politiske* tager jeg udgangspunkt i Adornos udsagn om den ekstremt venstreorienteredes tone og foreslår at nærme mig det politiske hos Kafka ved at fokusere på den følelse af foruroligelse der, hævder jeg, udgør en "grundstemning" i Kafkas litterære værker. Med grundstemning mener jeg en affektiv atmosfære, der gør, at den fiktive verden kommer til syne som noget, der ikke er i orden, og derfor som noget, der burde omordnes (Winkel Holm 49). Jeg afviser at bruge det velkendte begreb om "det kaffaske" om denne grundstemning, fordi dette begreb afpolitiserer Kafkas særlige sensibilitet. Når man taler om "det kaffaske", fremstiller man værkernes foruroligede stemning som en reaktion på et problem, der er lokaliseret så langt nede under det menneskelige fællesskab, at det ikke fremstår som noget, vi mennesker kan gøre for, og derfor heller ikke som noget vi mennesker kan gøre noget ved.

På den baggrund er det lidt underligt, at jeg i min bog ikke bare undgår begrebet det kaffaske, men også begrebet det kritiske. Bogens formål er at undersøge Kafka og det politiske, men den undlader næsten konsekvent at artikulere forholdet mellem Kafkas litterære værker og det politiske som et spørgsmål om kritik. Forklaringen på denne undladelse er en diffus

fornemmelse af, at der gemmer sig et metodeproblem i dette begreb, og at det derfor havde fordret en omstændelig teoretisk redegørelse, hvis jeg ville undgå at blive misforstået. En sådan redegørelse var der ikke plads til i bogen, skønnede jeg dengang; men her er der plads. I denne artikel vil jeg gøre rede for mine teoretiske betænkeligheder ved kritikbegrebet og foreslå en revision eller rekonstruktion, der kunne gøre begrebet frugtbart for en læsning af det politiske hos Kafka.

Ligesom Löwy interesserer jeg mig for kritikken i det litterære værk og ikke for kritikken af det litterære værk. Denne artikels titel skal med andre ord læses som en subjektiv genitiv. Det skal ikke dreje sig om Kafkas forfatterskab som objekt for kritik, hvad enten det er litteraturkritik i traditionel forstand (det, der på engelsk omtales som *criticism*) eller en eller anden form for politisk kritik (på engelsk *critique*). Det skal derimod dreje sig om Kafkas forfatterskab som subjekt for kritik: Opgaven bliver at forstå det kritiske potentiale, der findes i Kafkas værker og i litterære værker i det hele taget.

Löwy er politisk filosof og ikke litteraturforsker, så hans behandling af Kafkas litterære værker tager form som korte handlingsresuméer. For at give en mere detaljeret beskrivelse af litteraturens kritik vil jeg i det følgende fokusere på en enkelt kafkatekst og en enkelt fortolkning af denne teksts kritiske potentiale. Det skal dreje sig om en meget kort fortælling fra efteråret 1920, som Max Brod efter Kafkas død udgav under titlen "Fællesskab", og om litteraturforskeren Vivian Liskas fintmærkende læsning af denne tekst i *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature* fra 2009. Jeg fortolker også "Fællesskab" i *Stormløb mod grænsen*, men jeg vil her revidere denne tolkning i bestræbelsen på at nærme mig Kafkas kritiske sensibilitet.

## VI ER FEM VENNER

I Fjodor Dostojevskijs roman *Kældermennesket* handler tre kapitler om en afskedsmiddag for officeren Sverkov, der står foran at skulle forlade Skt. Petersborg. Aftenen før mødes tre tidligere gymnasiekammerater for at arrangere middagen som romanens hovedperson, kældermennesket, ikke er inviteret til, hvilket de meget utvetydigt lader ham forstå: "Vi er jo en

snæver vennekreds, sagde Ferfitjkin vredt og greb ligeledes efter sin hat. – Det er ikke en officiel sammenkomst. Det kunne tænkes at vi slet ikke ønsker Deres tilstedeværelse ..." (Dostojevskij 92). Kældermenneskets tårnkrummende kamp for alligevel at trænge sig på giver problemer med at tælle, hvor mange personer der så vil være til stede ved middagen: "Godt, hvis vi så siger syv rubler til hver, sagde Trudoljubov. – Vi er tre, så det bliver enogtyve". "Enogtyve – hvordan det?" siger kældermennesket krænket: "Hvis jeg regnes med, bliver det ikke enogtyve, men otteogtyve rubler" (91).

Kafka var en begejstret Dostojevskij-læser, ikke mindst i årene op til Første Verdenskrig, og i fortællingen "Fællesskab" giver han en abstrakt, næsten naturvidenskabeligt skrabet beskrivelse af en konflikt af samme type som den mellem kældermennesket og Sverkovs venner. Jeg citerer hele Kafkas tekst:

Vi er fem venner, vi kom engang lige efter hinanden ud af et hus, først kom den ene og stillede sig ved siden af porten, så kom eller rettere gled, så let som en lille kviksløvkugle glider, den anden ud ad porten og stillede sig op ikke langt fra den første, så den tredje, så den fjerde, så den femte. Til sidst stod vi alle på række. Folk lagde mærke til os, pegede på os og sagde: De fem er lige kommet ud af det hus. Fra da af har vi levet sammen, det ville være et fredfyldt liv hvis ikke en sjette hele tiden blandede sig i det. Han gør os ikke noget, men han generer os, det er nok; hvorfor trænger han sig på hvor man ikke vil have ham. Vi kender ham ikke og vil ikke optage ham iblandt os. Vi fem kendte ganske vist heller ikke hinanden før i tiden, og, om man vil, kender vi heller ikke hinanden nu, men det der hos os fem er muligt og tolereres, er hos denne sjette ikke muligt og tolereres ikke. Desuden er vi fem og vi vil ikke være seks. Og hvilken mening skal overhovedet dette vedvarende samvær have, hos os fem har det heller ingen mening, men nu er vi allerede sammen og bliver ved med at være det, men en ny forening ønsker vi ikke, netop på grund af vore erfaringer. Men hvordan skal man gøre alt dette begribeligt for den sjette, lange forklaringer ville allerede næsten være ensbetydende med en optagelse i vor kreds, vi lader hellere være med at forklare og optager ham ikke. Lige gyldigt hvor meget han laver trutmund med læberne, skubber vi ham væk med albuerne, men hvor meget vi end skubber ham væk, kommer han igen ["Folk tæller os og siger: Før var der 5, nu er der 6. Nej, siger vi og sætter foden hårdt i jorden, 'vi er kun 5.'"] (Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, bd. 2, 313; Kafka, *Efterladte fortællinger* 279).

Max Brods titel til den korte tekst er ikke heldig, for ordet "Gemeinschaft" optræder slet ikke i teksten. I stedet nøjes fortælleren med at sige, at de

fem venner har "levet sammen", siden de kom ud af huset (*Seitdem leben wir zusammen*), og han beskriver de fem venners skubben og puffen med den sjette som et "vedvarende samvær" (*fortwährende Beisammensein*). Tekstens grundlæggende problem er, om de to forskellige former for socialt liv foran huset, henholdsvis et samliv og et samvær, et *Zusammenleben* og et *Beisammensein*, overhovedet lader sig beskrive som et fællesskab. Det er påfaldende, at den korte tekst rummer et ret stort antal domme, der afgør om den lille gruppe mennesker foran huset udgør et fællesskab eller ej. På den ene side fælder fortælleren adskillige domme, der handler om de fem venner, og det vil sige om det meget elementære samliv, der åbenbart går ud på at stå på række foran et hus: "vi er fem venner," "fra da af har vi levet sammen," og "nu er vi allerede sammen og bliver ved med at være det". På den anden side fælder fortælleren også flere domme om den menneskegruppe, der udgøres af de fem venner samt den irriterende sjette, og det vil sige om det samvær, der består dels i at trænge sig på og dels skubbe væk: "vi kender ham ikke og vil ikke optage ham iblandt os," "desuden er vi fem og vi vil ikke være seks". Fælles for alle disse domme, både de positive og de negative, er, at de afgør, om et bestemt samliv eller samvær udgør et fællesskab eller ej: om en gruppe mennesker befinder sig indenfor eller udenfor "vor kreds". Det er vel at mærke den samme slags dom om fællesskab eller ikke-fællesskab, som Ferfitjkin fælder, når han beskriver gymnasievennerne som "en snæver vennekreds" og deres afskedsmiddag som "ikke en officiel sammenkomst".

I Aristoteles' terminologi er de domme, der klassificerer de fem personer foran huset som venner, et eksempel på "aktivt venskab", på græsk *énérgeian phileîn*, det vil sige den gensidige og behagelige akt, der finder sted, når to mennesker vælger hinandens selskab (*Eudemean Ethics* 1237a30). Venskab er hos Aristoteles ikke bare noget, der findes i familier og andre intime fællesskaber, men også noget, der binder borgerne i det politiske fællesskab sammen (*Eudemean Ethics* 1241b10-44b1; *Nicomachean Ethics* 1161b13). I sin fortolkning af Aristoteles' teori om venskabets politik taler Jacques Derrida om den handling, den *energeia*, der ligger i at "sige vi" (79). I det omfang, det lykkes for de fem venner foran huset at udøve "aktivt venskab", giver de altså hinanden status som en slags medborgere i et meget lille juridisk-politisk fællesskab.

Det ville med andre ord være en misforståelse at beskrive fortællerens positive og negative domme som almindelige juridiske domme, der anvender fællesskabets abstrakte regler på en konkret situation. Der er snarere tale om en slags metadomme, der handler om karakteren af den gruppe mennesker, som reglerne skal anvendes på; altså ikke domme, der applicerer regler, men domme angående reglernes applikabilitet: "det der hos os fem er muligt og tolereres, er hos denne sjette ikke muligt og tolereres ikke." Med denne domsakt, med denne sigen vi, bestemmer fortælleren ikke, hvad der er muligt og tolereres ifølge det lille fællesskabs sociale regler, og heller ikke hvad der er umuligt og uantageligt. Han nøjes ganske enkelt med at fastslå, at reglerne, uanset hvad de måtte indeholde, ikke kan appliceres på samværet med den sjette.

Hvor juridiske domme kan begrundes ud fra den gældende retsorden, er fortællerens domme grundløse. Fortællerens forsøg på at begrunde de domme, der bestemmer de fem venners samvær med den sjette som et ikke-fællesskab, er håbløst tautologiske: Vennerne vil ikke optage den sjette iblandt sig, fordi vennernes regler ikke gælder for den sjette, og desuden fordi de er fem og ikke vil være seks. Det afgørende er imidlertid, at fortællerens tautologiske begrundelse slet ikke er henvendt til den sjette. Hvis de fem venner var begyndt at give lange forklaringer, bemærker han, ville det "allerede næsten være ensbetydende med en optagelse i vor kreds, vi lader hellere være med at forklare og optager ham ikke." At forklare de domme, der ekskluderer den sjette fra fællesskabet, ville være at åbne et rum for kritik og forhandling, hvilket igen ville være at optage den sjette i en slags fællesskab, nemlig i det politiske fællesskab, der diskuterer spørgsmålet om fællesskabets grænser. At undlade at forklare dommene er at gøre dem indiskutable og hævet over al kritik.

Ligesom vi ikke hører fortælleren retfærdiggøre sine domme over for den sjette, så hører vi heller ikke den sjette kritisere disse domme. I modsætning til Dostojevskijs kældermenneske, der fremfører en lang række mere eller mindre overbevisende argumenter for, at han er i sin gode ret til at være til stede på restauranten under Sverkovs afskedsmiddag, hører vi slet ikke Kafkas *gatecrascher* sige noget. Vi får kun at vide, at han laver trutmund med de stumme læber (eller snarere vrænger med munden: *die Lippen aufwerfen*). Fortællerens grundløse domme bliver altså ikke genstand for kritik i teksten;

de fremstilles som indiskutable, og det rejser et spørgsmål om, hvordan Kafkas kritiske sensibilitet så kommer til syne. Hvordan forholder teksten sig til fortællerens mange domme om fællesskab eller ikke-fællesskab?

## NÅR KAFKA SIGER VI

Vivian Liskas *When Kafka Says We* består af en håndfuld kapitler om Kafka side om side med kapitler om senere jødiske forfattere som blandt andre Else Lasker-Schüler, Paul Celan og Nelly Sachs. Med henvisning til Jean-Luc Nancys og Maurice Blanchots berømte tekster om fællesskabet (Blanchot; Nancy) skriver Liska, at alle disse forfatterskaber rummer en kritik af homogene og helhedslige fællesskaber: "De værker der diskuteres i denne bog [...] formulerer en kritik af lukkede fællesskabs-helheder [*closed communal entities*] så vel som af de myter, traditioner og overbevisninger hvormed sådanne fællesskaber legitimerer sig selv" (Liska 3). Ligesom Löwy interesserer Liska sig altså for Kafkas kritiske sensibilitet, som hun omtaler som hans ambivalente "attitude" over for lukkede sociale fællesskaber (9, 17), hans uafklarede måde at "forholde sig til eller bedømme disse grupper" (4).

I sin korte fortolkning af "Fællesskab" starter Liska med at slå fast, at teksten handler om fællesskabets grænser: "*Gemeinschaft* beskæftiger sig med et fællesskabs afgrænsning fra dets yderside" (21); teksten rejser et spørgsmål om "definitionen af fællesskabets konturer" (21). Liskas analytiske udgangspunkt er med andre ord nogenlunde det samme som mit, for en afgrænsning og en definition af et fællesskab kan i praksis finde sted som en dom, der afgør, om en specifik gruppe mennesker udgør et fællesskab eller ej. Andre steder forsøger Liska at nærme sig den samme indsigt ved at sige, at teksten skildrer "konstitutionen af et sådant fællesskab" (25), men det er spørgsmålet, om ikke denne beskrivelse er lidt upræcis. Den handling, der består i at skabe et fællesskab, er ikke nødvendigvis identisk med den handling, der fælder dom om fællesskab eller ikke-fællesskab. I "Fællesskab" er der meget tydeligt forskel mellem henholdsvis konstitutionen og kontureringen af fællesskabet. Tekstens første linjer beskæftiger sig med konstitutionen af fællesskabet, hvilket tydeligvis er en punktuelt handling: "Vi er fem venner, vi kom *engang* [*einmal*] lige efter hinanden ud af et hus," "*Fra da af* [*Seitdem*] har vi levet sammen." Resten af teksten beskæf-



tiger sig snarere med de domme, der handler om karakteren af det én gang konstituerede fællesskab: "det ville være et fredfyldt liv hvis ikke en sjette hele tiden [immerfort] blandede sig i det." Tekstens tyngdepunkt er ikke den enkeltstående samfundsindstiftelse, men snarere det "vedvarende samvær".

Liskas fine iagttagelse er nu, at den korte tekst allerede fra de første linjer anlægger to forskellige perspektiver på det samliv eller samvær, der findes foran huset. Som nævnt er Kafkas attitude over for sociale fællesskaber ifølge Liska grundlæggende ambivalent, fordi han på samme tid har øje for de fristelser og for de farer, der ligger i fællesskabet. Når Kafka siger vi, siger han det altså med både længsel og rædsel i stemmen (25). I "Fællesskab" ytrer denne ambivalente attitude sig som en sidestilling af et affirmativt og et underminerende perspektiv: "Disse første linjer af teksten på samme tid affirmerer og underminerer det lille *Gemeinschafts* 'grundlæggelsesmyte'" (23).

Det affirmative perspektiv insisterer på, at de fem venner udgør et fællesskab. Set i det perspektiv hænger de fem venner lige så tæt og naturligt sammen som små kviksølvkugler, der som bekendt samler sig af sig selv til større kugler. Liska tilføjer, at fortællerens beskrivelse af de fem venner som kviksølvkugler også udviser deres individuelle forskelle og dermed afslører, at det tætte fællesskab betales med en form for afindividualisering.

Det underminerende perspektiv modsiger derimod, at vennerne skulle udgøre et fællesskab. Set i det perspektiv er vennerne alligevel ikke venner. Liska giver her to eksempler på, at fortælleren er ude af stand til at begrunde sin påstand om, at de fem personer, der står på række foran huset, faktisk er venner. For det første kender vennerne ved nærmere eftersyn slet ikke hinanden: "Vi kender ham ikke og vil ikke optage ham iblandt os. Vi fem kendte ganske vist heller ikke hinanden før i tiden, og, om man vil, kender vi heller ikke hinanden nu." I det lille "om man vil" [*wenn man will*] skifter teksten perspektiv fra det affirmative til det underminerende perspektiv.

For det andet giver de fem venners fællesskab slet ikke nogen mening: "Og hvilken mening skal overhovedet dette vedvarende samvær [med den sjette] have, hos os fem har det heller ingen mening, men nu er vi allerede sammen og bliver ved med at være det, men en ny forening ønsker vi ikke, netop på grund af vore erfaringer." Som Liska påpeger, er fortællerens henvisning til vennernes fælles "erfaringer" helt igennem elliptisk: Fortælleren

siger ikke noget om, hvori disse erfaringer består, og det betyder, at han i sidste ende er ude af stand til at begrunde, hvorfor fællesskabet lige skulle begrænse sig til de fem, der står på række.

Som det fremgår af Liskas beskrivelse af det ene perspektiv som "underminerende", ligger tekstens kritiske potentiale i, at det ene perspektiv korrigerer det andet. Det underminerende perspektiv demonstrerer ifølge Liska, at det affirmative perspektiv er løgn, og det vil sige, at fortællerens forsøg på at sige vi bygger på en "pseudo-logisk forklaring" (24); at den affirmative dom om, at der foreligger et fællesskab, fældes ud fra et "misvisende perspektiv" (25). Ved at underminere det affirmative perspektiv afslører teksten med andre ord, hvordan den lille gruppe venner foran huset lyver for sig selv.

Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at Liska bruger to forskellige ord for denne afsløringsproces. Nogle gange taler hun om den kritiske afsløring som en demaskering: Fortælleren hævder, at vennerne udgør et fasttømret fællesskab, mens resten af teksten "gradvist og uafsladeligt demaskerer [unmasks] denne prætention" (23). Andre gange taler hun om den kritiske afsløring som en demontering: "Fællesskab", og Kafkas litterære værker i det hele taget, "demonterer [undoing] påstande om enhed og helhed" (25). Denne diskrete modsætning mellem demaskering og demontering er metodemæssigt vigtig, for den er et signal om, at Liskas fortolkning af "Fællesskab", selvom den kun er tre sider lang, bygger på to meget forskellige modeller for tekstens kritiske potentiale. Selvom Liska ikke selv bruger disse begreber, kan man sige, at hun på én og samme tid iscenesætter Kafka som 1) en ideologikritiker, hvis ærinde er *unmasking*, og 2) en poststrukturalistisk kritiker, hvis ærinde er *undoing*. I de følgende tre afsnit skal jeg forsøge at forklare, hvorfor jeg mener, at Liska går fejl af Kafkas kritiske sensibilitet, både når hun beskriver den som en demaskerende og som en demonterende sensibilitet. I de to sidste afsnit vil jeg så kortfattet som muligt redegøre for min egen opfattelse af litteraturens kritik.

#### KAFKA SOM IDEOLOGIKRITIKER

Når Liska beskriver litteraturens kritik som en demaskering, støtter hun sig til den klassiske forestilling om kritik som en praksis, der bortriver den pæne ideologiske maske og blotlægger virkelighedens grimme ansigt

inde bagved. I "Fællesskab" udgøres masken af det affirmative perspektivs formuleringer om at være venner og udgøre en "kreds", og den bagvedliggende sandhed består af den grundløse og hensynsløse eksklusion af den sjette. I virkeligheden, hævder Liska, er denne eksklusionsmekanisme det eneste, der holder de fem venner sammen. Tekstens kritik af fællesskabet er med andre ord en afsløring af fællesskabets mørke bagside, for den viser, at de fem venner ikke er enige om noget som helst – andet end at afvise den sjette. Med Liskas egne formuleringer insisterer fortælleren på at sige vi, men resten af teksten "afslører den grusomme mekanisme bag ved denne tilsyneladende naturlige sammenhæng" (23); tekstens sidste ord (bortset fra de afsluttende sætninger i kantet parentes, som Kafka slettede, og som jeg skal vende tilbage til) "viser i ét og samme blik den meningsløshed og terror, der er uløseligt forbundet med [*inherent in*] konstitutionen af et sådant fællesskab så vel som den lige så meningsløse længsel efter at være en del af fællesskabet" (25). At der i virkeligheden ikke findes nogen sociale bånd, der binder de fem venner sammen, gør at "den eneste måde hvorpå gruppen kan sikre sin sammenhæng, er dens voldelige eksklusionspraksis" (24).

At bruge ideologikritikken som model for den litterære teksts kritiske potentiale er med andre ord at hævde, at teksten fælder domme. I dette tilfælde er det de fem venners eksklusionspraksis, der ifølge Liska bliver bedømt som grusom, terroristisk, meningsløs og voldelig, og det er denne dom, der ligger til grund for litteraturens kritik. I sin læsning af "Et fællesskab af slyngler", en anden kort Kafkatekst, der for øvrigt er nært beslægtet med "Fællesskab", ender hun ligeledes med at tale om "tekstens implicitte *fordømmelse* [*condemnation*] af fællesskabets opførsel" (22, min udhævning). Ifølge Liska er denne dom eller *fordømmelse* ikke bare den enkelte teksts, men også Kafkas; i opsummeringen af analysen af "Fællesskab" taler hun om "Kafkas [...] kølige vurdering [*cold assessment*] af de eksklusionsmekanismer som et fællesskabs sammenhæng afhænger af" (25, min udhævning).

Liska opererer med andre ord med to forskellige slags domme. På den ene side de domme, der fældes i værket: som vi har set, fælder det fiktive fællesskab domme, der afgrænser og definerer deres lille fællesskab. På den anden side de domme, der fældes af værket: Ifølge Liska *fordømmer*

fiktionsteksten "Fællesskab", og dermed også Kafka selv, vennernes eksklusionsmekanisme som grusom, terroristisk, meningsløs og voldelig.

Det overordnede projekt i *When Kafka Says We* er som sagt at undersøge Kafkas blanding af længsel og rædsel, når det gælder sociale fællesskaber. Men når Liska vælger at iscenesætte Kafka som ideologikritiker, standser hun denne ambivalens og vælger ganske enkelt at sige, at den ene side af dilemmaet rummer sandheden om den anden:

I disse billeder [fortællerens forskellige udsagn i "Fællesskab"] er der ikke meget tilbage af Kafkas beundring for eller misundelse over for det fælles liv. De viser snarere fællesskabets mørkeste side: når de faktiske fælles anliggender mister deres troværdighed, og når den blotte trang til at drive flokken sammen tager over, lever fællesskabet gennem pariaens eksistens (24).

Ifølge Liska afslører det underminerende perspektiv, at vennernes fællesskab kun eksisterer i kraft af den basale og brutale eksklusion af den sjette. Men er det virkelig rigtigt, at "den blotte trang til at drive flokken sammen" har taget over på bekostning af enhver forestilling om venskab? Er der dækning for at hævde, at "*den eneste* måde hvorpå gruppens kan sikre sin sammenhæng, er dens voldelige eksklusionspraksis" (24, min udhævning)? Jeg mener ikke, at "Fællesskab" udelukkende handler om "fællesskabets mørkeste side", og heller ikke at der i denne tekst ikke er "meget tilbage af Kafkas beundring for eller misundelse over for det fælles liv". Det er ubestrideligt, at der foregår en brutal eksklusion af den sjette, men det behøver ikke at betyde, at alle fortællerens forhåbninger om venskab er løgn. Det er ikke vanskeligt at finde aktuelle eksempler på politiske fællesskaber, hvor brutalitet og idealitet eksisterer side om side. Liskas signalement af Kafka som dømmende ideologikritiker bliver med andre ord betalt med en voldsom reduktion af tekstens ambivalens.

#### EKSKURS: LÖWY OG KAFKA

Liskas beskrivelse af Kafka som ideologikritiker er meget kortfattet, nærmest kun et par sætninger, så for at få et lidt klarere billede af denne forestilling om litteraturens kritik vil jeg kort vende mig mod Löwys bog. Ifølge Löwy er Kafkas kritiske sensibilitet en ideologikritisk sensibilitet, der

demaskerer alle former for samfundsmæssig mening. Det patriarkalske samfunds legitimitet, retfærdighed og rationalitet viser sig, set gennem Kafkas kritiske sensibilitet, at være arbitrær magt, blodig uretfærdighed og despotisk irrationalitet (Löwy 61). Löwys læsninger er som nævnt korte handlingsresuméer, og det fælles ærinde for disse resuméer er at påpege, hvordan de litterære værker demaskerer den autoritære magt, der optræder i værkerne. Om "Dommen" fra 1912 skriver Löwy, at det essentielle ved historien er "den 'rasende patriarks' brutale og fuldkommen arbitrære uretfærdighed" over for sønnen Georg Bendemann (58). Og om "Forvandlingen" fra det efterfølgende år skriver han, at sønnen Gregor Samsa ender med at vælge døden, "såret, knust, forbandet og forladt af alle" (60).

Også Löwys tilgang til Kafkas kritiske sensibilitet opererer altså med en sontring mellem de domme, der fældes i værket, og de domme, der fældes af værket. I "Dommen" dømmes faren sin søn til døden ved drukning, og i "Forvandlingen" ender hele familien Samsa med i fællesskab at beslutte, at den forvandlede Gregor er et udyr, der nødvendigvis må ekskluderes fra familiens fællesskab. På den anden side fælder "Dommen" og "Forvandlingen" domme over de fiktive personer: Ifølge Löwy bedømmer teksten den rasende patriark som brutal og arbitrær, ligesom sønnen bedømmes som såret, knust, forbandet og forladt af alle.

Löwy indlader sig ikke på en egentlig analyse af Kafkas tekster, men han føler sig tydeligvis mere på hjemmebane, når det drejer sig om den omfattende sekundærlitteratur, som han gennemgår omhyggeligt. Hans bærende sontring går her mellem "konsensuelle" og "politiske" læsninger (14). I de "konsensuelle" læsninger er der sammenfald mellem de domme, der fældes i værket, og de domme, der fældes af værket. Den gådefulde domstol i *Processen* fælder en grundløs og uforklaret dom over Josef K., og den "konsensuelle" læsning tilslutter sig uden videre denne dom og bestræber sig på at bekræfte og begrunde den. Her er Löwy inspireret af Milan Kunderas veloplagte kritik af en række ældre læsninger af *Processen*. At fortolke den fiktive dom over Josef K. som om det var hele fiktionsværkets dom over Josef K., er ifølge Kundera at indlede "den anden proces mod Josef K.":

Kafkologerne undrer sig ikke over at man kan anklage nogen uden at sige hvorfor, og har ingen trang til at tænke over denne uhørte situation, som aldrig før er blevet undersøgt i noget litterært værk. I stedet giver de sig til at spille anklagernes rolle

i en ny proces, som de selv fører mod K. i et forsøg på denne gang at fastlægge den anklagedes egentlige skyld. Brod: han er ude af stand til at elske! Goldstücker: han gik med til at hans liv blev mekaniseret! Vialatte: han har brudt sin forlovelse! Man må til deres ros sige at deres proces mod K. er lige så Kafka'sk som den første (Kundera 203).

Over for den slags "konsensuelle" læsninger stiller Löwy sin egen "politiske" læsning, der insisterer på, at der er uoverensstemmelse mellem den dom, der fældes i værket, og den dom, der fældes af værket. Overraskende nok kommer Löwys "politiske" kafkalæsning til at minde en hel del om den traditionelle "kafkaske" kafkalæsning, ifølge hvilken forfatterskabet handler om det magtesløse enkeltmenneske, der knuses af skæbneagtige magter. Formuleret med Walter Sokels indflydelsesrige *Franz Kafka: Tragik und Ironie* (1964): "Den uskyldige lille mand bliver forfulgt af de onde magter eller af en forbistret meningsløshed i universet og bliver dermed forhindret i at nå sit normale og fortjente mål" (Sokel 13). Både Löwy og Sokel mener med andre ord, at Kafkas litterære værker fælder entydige domme om de fiktive figurer, der optræder i værkerne: Den lille mand er uskyldig, de objektive magter er onde; forskellen mellem Löwy og Sokel ligger alene i, om de onde magter fortolkes som onde politiske magter eller som onde skæbnemagter.

Trods dybtgående politiske forskelle har de "konsensuelle", de "kafkaske" og de "politiske" læsninger altså nogenlunde det samme metodemæssige udgangspunkt. De forsøger alle at nærme sig det litterære værks mening ved at bevæge sig fra de domme, der fældes i værket, til de domme, der fældes af værket. Formuleret med Kundera fører de en "anden proces" mod Kafkas fiktive figurer. Formuleret med litteraturvidenskabelige begreber er Löwys begreb om den kritiske sensibilitet mere eller mindre sammenfaldende med det klassiske begreb om den implicitte forfatter, der ifølge Wayne Booth kan defineres som "en kerne af normer og beslutninger", der fungerer som en slags bærende værdihorisont for værket (Booth 74). Set fra dette teoretiske udgangspunkt skal litteraturens kritik søges i de bedømmelser og sympatitilkendegivelser, der giver udtryk for værkets bærende værdihorisont.

Kafkas litterære værker beskriver et kompliceret maskineri af politiske, juridiske, moralske og erotiske domme, men Löwy hævder altså, at han er i stand til at identificere de domme, der fældes af værkerne – og dermed domme, der kan tilskrives den implicitte forfatter eller ligefrem

Kafka selv. Ifølge Löwy er de egentlig domme de antiautoritære domme, og det vil sige de domme, der beskriver de magtesløse sønner som uskyldige og de autoritære fædre som onde.

### KAFKA SOM POSTSTRUKTURALISTISK KRITIKER

Når Vivien Liska beskriver litteraturens kritik ikke som en demaskering, men som en demontering, er hendes model for tekstens kritiske potentiale en poststrukturalistisk form for kritik, der er inspireret af Michel Foucaults genealogi og Jacques Derridas dekonstruktion. Ifølge denne forestilling om kritik fordømmer "Fællesskab" ikke de grusomheder eller den vold, der gemmer sig bag det ideologiske slør, sådan som Liska ellers hævdede, da hun iscenesatte Kafka som klassisk ideologikritiker. Nu er teksten snarere kritisk ved at problematisere den handling, der ligger i overhovedet at sige vi; den spænder ben for alle begejstrede udsagn om at indgå i et homogent og helhedsligt fællesskab. Det, som Kafkas litterære værker demonterer, er ifølge Liska "påstande om enhed og helhed" (25). Eller med en parallel formulering: Kafkas værker anerkender løftet om helhed og fællesskab, "men demaskerer [*unmasks*] det som en illusion" (ibid.).

I det ovenstående citat genbruger Liska det begreb om demaskering, som jeg ovenfor knyttede til hendes ideologikritiske forestilling om kritik. Det er derfor bemærkelsesværdigt, at ordet betyder noget andet nu: Før betød at demaskere at afsløre eksklusionens grimme ansigt inde bag masken; nu betyder det blot at vise, at masken er en maske, og det vil sige en illusion. Når man bruger den poststrukturalistiske kritik som model for tekstens kritiske potentiale, peger man med andre ord ikke på, at de fem venners fællesskab bygger på vold; man peger snarere på, at selve forestillingen om fællesskab slet ikke giver mening. Kritikken afslører ikke den skjulte undergrund, men underminerer fortællerens argumenter for, at de fem venner udgør et fællesskab (24). Med sine litterære virkemidler dekonstruerer og demonterer "Fællesskab" de diskursive mulighedsbetingelser for fortællerens monolog om venskab og fællesskab. Denne dekonstruktion af fællesskabet som totalitet kan ifølge Liska beskrives som en form for fremmedgørelse, der foretages af det litterære værk: "ved at gøre det velkendte fremmed opløser værket de indiskutable bindinger og selvretfærdige visheder" (25).

I en vis forstand kan man hos Liska iagttage en kollision mellem den ideologikritiske og den poststrukturalistiske forestilling om kritik. Ifølge den ideologikritiske model ytrer Kafkas kritiske sensibilitet sig i en række domme om vennernes fællesskab, der viser sig at være grusomt, terroristisk, meningsløst og voldeligt. Ifølge den poststrukturalistiske model kommer den kritiske sensibilitet snarere til syne ved at *undlade* at fælde domme. Hvis teksten med sine fremmedgørende virkemidler demonstrerer muligheden for at sige vi, må den nødvendigvis også gøre det umuligt at fælde kritiske domme over fællesskabets grusomme og voldelige rødder.

Men trods denne modsætning mellem Kafka som ideologikritiker og Kafka som poststrukturalistisk kritiker er det metodemæssige problem grundlæggende det samme, for i begge tilfælde hævder Liska, at det underminerende perspektiv rummer sandheden om det affirmative perspektiv. Når fortælleren anlægger det affirmative perspektiv, kalder han stolt sig selv og de fire andre foran huset for venner; når han anlægger det underminerende perspektiv, siger han, at de ikke kender hinanden, og at deres fællesskab ikke har nogen mening. Hvordan kan Liska være sikker på, at den første gruppe af udsagn er løgn og den anden gruppe sandhed? Giver det mening at hævde, at det underminerende perspektiv demaskerer løftet om fællesskabet "som en illusion" (25)? Sagt på en anden måde er prisen for den kritiske dimension, som Liska peger på – hvad enten hun tænker denne dimension ideologikritisk eller poststrukturalistisk – en reduktion af ambivalens til entydighed.

#### KRITISK SENSIBILITET OG ÆSTETISK ERFARING

Liskas bog handler som sagt om Kafkas spørgsmål om det jødiske fællesskab i særdeleshed og om sociale fællesskaber i almindelighed. Som udgangspunkt sonderer hun skarpt mellem en ikke-sproglig attitude over for fællesskaber og en begrebslig teori om fællesskaber, og derfor kan svaret på Kafkas spørgsmål om fællesskabet ikke oversættes restløst til et politisk budskab:

Kafka besvarer sit spørgsmål [om fællesskabet] i litteraturens sprog. Svaret kan ikke uden videre hverken begrebsliggøres eller oversættes til et politisk eller ideologisk budskab, for i stedet for at forsøge at give et klart og entydigt svar bevæger han sig ind et rige [*into a realm*] hvor ambivalens ikke nødvendigvis skal undgås (Liska 2).



Det ambivalente rige, som Kafka ifølge Liska bevæger sig ind i, er selvfølgelig litteraturens rige; det rige, hvor man taler "litteraturens sprog". Det er nemlig i den æstetiske erfaring, at der ikke findes klare og entydige svar, men kun ambivalens. Man kan måske diskutere, om ambivalens er et velvalgt ord her, for det får den æstetiske uafgørklighed til at fremstå som en psykologisk uafklarethed. Men det afgørende problem med Liskas læsning af "Fællesskab" er, at hun i praksis smugler teksten ud af litteraturens ambivalente rige for at få den til at give klare og entydige svar. Det er kun ved at privilegere det underminerende perspektiv, at det bliver muligt for hende at tale om Kafkas "kølige vurdering af de eksklusionsmekanismer" (25).

Selvom Löwy er politisk filosof og ikke litteraturforsker, er også han opmærksom på, at Kafkas litterære værker ikke uden videre lader sig oversætte til et politisk budskab. At undersøge Kafkas kritiske sensibilitet er ikke at undersøge Kafkas kritiske teori, understreger han flere gange: "det drejer sig ikke om en eller anden politisk doktrin, men om en sindstilstand og om en kritisk sensibilitet – hvis vigtigste våben er ironien, humoren" (Löwy 49). Löwy foreslår en række ikke helt kongruente metaforer for denne sensibilitet. Nogle gange taler han om en psykologisk sensibilitet hos Kafka som biografisk person: "en antiautoritær lidenskab" (13), en "frihedselskende *ethos*" (48) og en "antiautoritær sindstilstand [*état d'esprit*]" (93). Andre gange taler han om en æstetisk sensibilitet i Kafkas litterære værker: en "*Stimmung*" i forfatterskabet (19), "en sær og gådefuld atmosfære" i de litterære værker (158) og et "klima" i romanen *Slottet* (128). Den sidste gruppe af metaforer handler om den æstetiske erfaring, hvis eksistens Löwy udtrykkeligt anerkender. Efter at have konstateret, at den kritiske dimension i "Forvandlingen" må forstås som en fordømmelse af "den familiemæssige totalitarisme", tilføjer han:

Det siger sig selv at denne dimension – der utvivlsomt er vigtig – ikke udtømmer novellens "betydning", som fortsat er mystisk og, som ethvert poetisk værk, i sidste ende "uforklarlig" [*inexplicable*]. Det er i øvrigt med afsæt i denne novelle at udtrykket "det forunderliges logik" for første gang blev anvendt, af Oskar Walzel i 1916 (61).

I dette citat foreslår Löwy en arbejdsdeling: hvis den politiske filosof tager sig af de politiske og kritiske erfaringer, der artikuleres i Kafkas litterære værker (og som Löwy selv mener utvivlsomt er vigtige), kan litteratur-

forskeren tage sig af den æstetiske erfaring, og det vil sige af værkernes restmængde af mystik, uforklarlighed og forunderlig logik. Det ene kan undersøges af folk som Löwy, det andet kan undersøges af folk som Walzel. Igen kan man diskutere, om begreberne "mystik" og "uforklarlighed" er særlig velvalgte, for de får læserens møde med det litterære værk til at fremstå som et møde med en eller anden religiøs instans. Men det afgørende problem er for mig at se, at Löwys høflige arbejdsdeling isolerer den kritiske sensibilitet fra den æstetiske erfaring (som citatet pakker omhyggeligt ind i gåseøjne: "uforklarligt", "det forunderliges logik"). Hvis man ser sagen på den måde, må man mene, at det er muligt at identificere værkernes kritiske domme om autoritetspersoner uden at være nødt til at beskæftige sig med værkernes æstetiske uforklarlighed, der så passende kan overlades til dem, der måtte interessere sig for den slags.

Min grundlæggende indvending mod Liska og Löwy drejer sig med andre ord om forbindelsen mellem kritisk sensibilitet og æstetisk erfaring. Mere overordnet formuleret er problemet at tænke forholdet mellem kritik og kunst. Som vi har set, anerkender både Liska og Löwy, at den "ambivalente" og "uforklarlige" æstetiske erfaring spiller en vigtig rolle for forståelsen af Kafkas værker, men de undlader desværre at artikulere forbindelsen mellem æstetisk erfaring og kritisk sensibilitet. Og i praksis skaffer de sig adgang til litteraturens kritiske dimension ved at se bort fra litteraturens æstetiske dimension. Men den kritiske dimension i Kafkas litterære værker er ikke noget, der findes *ved siden af*; den er noget, der findes *i kraft af* værkernes æstetiske dimension. Löwy beskrev Kafkas kritiske sensibilitet som en "antiautoritær sindstilstand, en kritisk og ironisk distance over for de bureaukratiske og juridiske magthierarkier" (93). I den afsluttende analyse af "Fællesskab" skal jeg forsøge at vise, at denne kritiske og ironiske distance er en bevidsthedsindstilling, der opstår i læserens æstetiske erfaring af teksten. "Fællesskab" er ikke et produkt af Kafkas kritiske sensibilitet; teksten producerer snarere læserens kritiske sensibilitet.

#### KAFKA SOM STEREOSKOPISK KRITIKER

Som udgangspunkt er jeg enig med Liska i, at den æstetiske erfaring af "Fællesskab" i høj grad er defineret af tekstens sidestilling af to forskellige

perspektiver på den lille gruppe mennesker foran huset. Men i modsætning til Liska mener jeg ikke, at det ene perspektiv rummer en kritisk sandhed om det andet, for det er netop denne prioritering af de to perspektiver, der reducerer tekstens ambivalens til entydighed. Jeg vil derfor ikke tale om en modsætning mellem et affirmativt og et underminerende perspektiv, men om en modsætning mellem et indenfor-perspektiv og et udenfor-perspektiv.

*Indenfor-perspektivet* ser en gruppe mennesker, som om de befinder sig inden for fællesskabets grænser. Set på den måde fremstår de fem personer der står på række foran huset, som fem venner. Deres samliv er et samfund, for det er defineret af de sociale regler, der bestemmer "det der hos os fem er muligt og tolereres." Hvis Aristoteles har ret i, at medborgerskab er en udvandet og udtynnet form for venskab, ser indenfor-perspektivet de fem venner som medborgere i et meget lille juridisk-politisk fællesskab. At være indenfor er med andre ord at befinde sig inden for byens mure, at være omfattet af den gældende jurisdiktion. "Vi kender ham ikke og vil ikke optage ham iblandt os. Vi fem kendte ganske vist heller ikke hinanden før i tiden [...], men det der hos os fem er muligt og tolereres, er hos denne sjette ikke muligt og tolereres ikke." Set i dette perspektiv kender de fem venner hinanden nu, selvom de var fremmede for hinanden "før i tiden", og det vil sige i den lovløse tilstand der herskede før de indgik deres samfundspagt og blev venner og medborgere. Naturtilstanden er på den måde en overstået tilstand.

Det er vigtigt at hæfte sig ved at fortællerens indenfor-perspektiv ikke bare giver en neutral beskrivelse af, hvordan vennernes samliv *er*, men også rummer en engageret forventning om, hvordan deres samliv *burde være*. Fortælleren insisterer på, at de fem personer foran huset virkelig er venner, trods alle de indvendinger, der måtte være (denne stædige insisteren kommer til syne i den gentagne brug af det lille ord "men"). Og det er formentlig en tilsvarende forventning til fællesskabet, der får den sjette til at blive ved med at forsøge at tiltvinge sig adgang. At se en gruppe mennesker i indenfor-perspektiv er med andre ord at se dem i lyset af et ideal om det velordnede og velregulerede fællesskab.

*Udenfor-perspektivet* ser til gengæld en gruppe mennesker, som om de befinder sig uden for fællesskabets grænser. Set på den måde finder det sociale liv sted "foran loven", og det vil sige i en slags naturtilstand

uden for eller forud for samfundstilstanden. Som vi har set, retter fortælleren dette udenfor-perspektiv mod de fem venners vedvarende samvær med den sjette, der foregår i et anomisk og asocialt rum, hvor man ikke diskuterer med hinanden, men blot skubber til og vrænger ad hinanden. Men fortælleren retter vel at mærke også udenfor-perspektivet mod sig selv, og da ser han de fem personer, der står på række foran huset, som ikke-venner. Nu er deres samliv ikke et velordnet samfund, men snarere et tilfældigt sammenrend, et ikke-fællesskab: "Vi fem kendte ganske vist heller ikke hinanden før i tiden, og, *om man vil*, kender vi heller ikke hinanden nu." Hvis man skal tro fortællerens tilføjelse efter det lille "*om man vil*", kender vennerne heller ikke hinanden nu; de befinder sig altså stadig i en slags permanent naturtilstand. Hvor indenfor-perspektivet var båret af en håbefuld forventning om, hvordan det sociale liv burde være, formulerer udenfor-perspektivet snarere en smertefuld erfaring af, hvordan det sociale liv rent faktisk er: "en ny forening ønsker vi ikke, netop på grund af vore erfaringer."

For at undgå misforståelser skal jeg understrege, at jeg sondrer mellem indenfor- og udenfor-perspektiv, og ikke mellem indefra- og udefra-perspektiv. I kaffeforskningen og i litteraturvidenskaben generelt diskuterer man gerne perspektiv som et spørgsmål om lokalisering af det perspektivbærende subjekt. Men det er ikke sådan, at indenfor-perspektivet i "Fællesskab" er lokaliseret hos insideren, og at udenfor-perspektivet omvendt er båret af den outsider, der står uden for vennernes snævre kreds og kigger ind. Tværtimod er både indenfor- og udenfor-perspektiv placeret hos den samme fortæller, der blot vipper frem og tilbage mellem to forskellige måder at opfatte en lille gruppe mennesker på. Man kan sige, at jeg diskuterer perspektivet ikke som et spørgsmål om lokalisering, men som et spørgsmål om formatering: Det afgørende er, om en menneskegruppe kommer til syne formateret som samfundstilstand eller som naturtilstand.

Denne sidestilling af indenfor- og udenfor-perspektiv er et gennemgående stiltræk i Kafkas litterære værker. I denne sammenhæng må jeg nøjes med at henvise til romanen *Slottet*, som "Fællesskab" er en tidlig skitse til. Det er ikke svært at få øje på, at landmåleren K. ligesom den sjette trænger sig på, hvor man ikke vil have ham. Men også i de situationer, hvor K. ikke forstyrrer det fredfyldte liv i landsbyen neden for slottet, bliver landsby-

boernes sociale liv set gennem to sidestillede perspektiver. Det gælder eksempelvis slotsembedsmandenes tjenere:

Tjenerne [...] er på slottet, hvor de bevæger sig under dets love, stille og værdige, det har jeg ofte fået bekræftet, og man kan også her stadig finde rester af det blandt tjenerne, men kun rester, ellers er de, fordi slotslovene ikke længere gælder helt og fuldt for dem i byen, som forvandlede; et vildt, genstridigt folk, ikke længere behersket af lovene, men af deres umættelige drifter (*Das Schloss* 348; *Slottet* 225).

Set i indenfor-perspektivet bevæger tjenerne sig under slottets love og kan derfor bedømmes som stille og værdige. Set i udenfor-perspektivet, er tjenerne ikke længere behersket af lovene, så her bliver de bedømt som værende et vildt og genstridigt folk (*ein wildes, unbotmäßiges ... Volk*). Ordet *unbotmäßig*, der kan oversættes til de danske ord ulydig eller opsætsig, og mere direkte til det engelske ord *unbiddable*, er ret sjældent på tysk. Kafka kender det formentlig fra retshistorikeren Theodor Mommsens *Römisches Staatsrecht* (1876), en del af pensum på hans jurastudium, hvor *unbotmäßig* anvendes til at beskrive opsætsige underordnede i de romerske myndigheder (Mommsen 282).

Jeg vil foreslå at beskrive Kafkas konsekvente sidestilling af indenfor- og udenfor-perspektiv, af *botmäßigkeit* og *unbotmäßigkeit*, som en stereoskopisk stil. Metaforen er vel at mærke Kafkas egen. På en tjenesterejse til den bøhmiske industriby Friedland i februar 1911 oplevede Kafka et såkaldt kejserpanorama, en slags kollektiv stereoskopisk forlystelse. Mens et mekanisk musikinstrument, et *ariston*, spillede, kunne han nyde et tredimensionelt lysbilledshow med norditalienske byer, som han tilfældigvis havde besøgt foregående sommer sammen med sin ven Max Brod. I Kafkas dagbøger og fortællinger fra denne periode kommer stereoskopet til at fungere som en poetologisk model: I de fleste af sine litterære værker sidestiller Kafka to perspektivforskudte billeder ved at lade en gruppe mennesker komme til syne, som om de på samme tid befandt sig inden for og uden for fællesskabets jurisdiktion, på samme tid som fællesskab og som ikke-fællesskab.

I et optisk stereoskop, som f.eks. kejserpanoramaet i Friedland, kan betragteren ikke nøjes med passivt at aflæse et enkelt billedes betydning, men må lægge et arbejde i at sammensmelte de to sidestillede billeder, så der opstår et stereografisk billede med 3D-virkning. Noget tilsvaren-

de gælder Kafkas litterære stereoskoper: Her er læseren nødt til aktivt at sammenholde indenfor- og udenfor-perspektivet på den samme gruppe mennesker, og denne opgave sætter læseren på arbejde. Jeg vil foreslå at beskrive læserens fortolkningsarbejde med begrebet æstetisk refleksion: Den æstetiske erfaring af Kafkas litterære værker er en refleksiv æstetisk erfaring, for så vidt som den sætter læseren på den opgave at formidle mellem to forskellige perspektiver på det sociale liv.

### DISSENSUS OG ÆSTETISK REFLEKSION

I *Le spectateur émancipé* (Den frigjorte betragter, 2008) skriver Jacques Rancière, at kunstværkets kritiske potentiale ikke ligger i dets evne til at bære vidnesbyrd om de samfundsmæssige sandheder, der gemmer sig bag de ideologiske illusioner, sådan som den ideologikritiske forestilling om kritik ville mene (*Le spectateur émancipé* 55). Kunstens kritiske dimension skal snarere forstås ud fra begrebet *dissensus*, et begreb, der ikke betegner en uenighed mellem to forskellige politiske meninger eller to forskellige politiske interesser, men derimod en dybereliggende uenshed mellem to måder overhovedet at sanse verden på (Rancière, "Who is the Subject" 304). I *Le spectateur émancipé* beskriver Rancière kunstens *dissensus* som en sidestilling af to forskellige "sensibiliteter" (*sensorialités*), to forskellige "udtryksregimer" eller to forskellige "synliggørelsesmåder" (74, 129, 21). Kunstværkets "tankefuldhed", dets *pensivité*, er ifølge Rancière en form for kritisk bevidsthed, der opstår i sammenstødet mellem to forskellige sensibiliteter (*Le spectateur émancipé* 136).

Med Rancières begreber kan Kafkas stereoskopiske stil beskrives som en *dissensuel* stil, der fungerer i kraft af et sammenstød mellem to forskellige normative sensibiliteter, to forskellige regimer for at udtrykke sig om det sociale liv. På den ene side et udtryksregime, der henholder sig til fællesskabets normer og former; på den anden side et udtryksregime, der ikke gør det. Det chok, der opstår, når to udtryksregimer kolliderer med hinanden, frembringer en særlig form for "tankefuldhed", en særlig kritisk sensibilitet der opstår i den *dissensuelle* æstetiske erfaring.

Rancières begreb om tankefuldhed er af gode grunde ret uskarpt, for han skal bruge det som samlebetegnelse for den tankevirkksomhed, som

man kan finde i en lang række forskellige kunstformer fra litteratur over billedkunst til film. I stedet for værkets tankefuldhed vil jeg i forbindelse med Kafka tale om værkets refleksive potentiale, hvor refleksion er den særlige form for tanke, der bøjer tilbage fra et billede af virkeligheden til den bagvedliggende produktionsproces, der frembragte dette billede af virkeligheden. Denne tilbagebøjning har i øvrigt dækning i ordet re-fleksions etymologi, der kan føres hele vejen tilbage til det græske ord for en bøjet hyrdestav (Siegle 3). Formuleret med romantikeren Friedrich Schlegels indflydelsesrige teori om "transcendentalpoesien" er den poetiske refleksion en tilbagebøjning, der får det litterære værk til at "medfremstille sig selv i alle sine fremstillinger" (Schlegel 122).

Siden Schlegel har litteraturvidenskaben imidlertid opereret med et overordentlig snævert begreb om æstetisk refleksion. Walter Benjamins begreb om "kritisérbarhed" er en glørværdig undtagelse, som jeg desværre ikke kan diskutere her, men i langt de fleste tilfælde bruges begrebet æstetisk refleksion til at betegne det litterære værks selviscenesættelse, selvhenvielse og selvreferentialitet. Altså det forhold at litteraturen går meta: Refleksion betyder her en tilbagebøjning til den fremstillingsproces, der skabte det *litterære* værk. I tysk sammenhæng blev denne type metapoetisk kaffortolkning introduceret i 1984 i en berømt artikel af Hans-Thies Lehmann om litteraturens "selviscenesættelse" hos Kafka: "Tekstens eget sprog, dens bogstavelighed, og også altid skriftens konkrete gestalt, håndskrift såvel som trykskrift, viser sig at være det eneste fremstillede, hvorimod alle de 'ting', der er udvendige i forhold til skriften, bliver trukket væk og glider i baggrunden i sætningernes forløb: 'fading' af betydning" (220).

Det kan ikke afvises, at Kafkas forfatterskab også er refleksivt på den måde. Hans hovedpersoner har ofte Kafka-lignende navne (f.eks. K., Raban og Samsa), og meget ofte har de også noget at gøre med skrivere, skriveborde og skrivemaskiner. Af den grund er nogle af Kafkas værker blevet karakteriseret som "halv-private spil", der i virkeligheden ikke refererer til Kafkas verden, men blot til Kafkas værker (Pasley). Det er imidlertid ikke denne (metapoetiske) form for æstetisk refleksion, der er relevant for Kafkas kritiske sensibilitet. Det ville være en håbløst nærsynet fortolkning af "Fællesskab", der hævdede, at sammenstødet mellem to uforenelige

perspektiver får teksten til at bøje tilbage til skriftens konkrete gestalt som det eneste fremstillede.

Jeg vil derfor foreslå et udvidet begreb om æstetisk refleksion. Hos Kafka bøjer den refleksive bevægelse ikke bare tilbage til den proces, der frembringer det fiktive værk; den bøjer også, og mere vigtigt, tilbage til den proces, der frembringer den fiktive verden. Det, der kommer til syne i den refleksive æstetiske erfaring af "Fællesskab", er den proces, hvormed fortælleren fælder en dom, der afgør, om den lille gruppe mennesker foran huset udgør et fællesskab eller ej. Teksten synliggør altså de synliggørelsesmåder som fortælleren trækker på, når han siger vi. Det er ikke forfatterens skrivepraksis, men fortælleren domspraksis, der bliver genstand for den refleksive bevidsthed.

Jeg kan formulere det samme ved at sige, at den æstetiske refleksivitet igangsætter en politisk refleksivitet. Refleksion er hos Kafka refleksion over noget. Når man som læser står over for to sidestillede, men uforenelige perspektiver på de fem venner foran huset, får man til opgave at reflektere over den proces, der frembringer perspektivet på det sociale liv. Og når disse perspektiver begge indeholder en dom om fællesskab eller ikke-fællesskab, bliver man opfordret til at forholde sig kritisk til netop denne implicite domspraksis. Den refleksive tilbageføring af fortælleren domme til den proces, der frembringer dommene, medfører en desautorisering af dommene: Den refleksive bevægelse viser, at dommene ikke er indiskutable og naturagtige, men tværtimod er noget, som mennesker har konstrueret, og derfor også noget, som mennesker ville kunne konstruere anderledes.

Den form for kritisk sensibilitet, som jeg her forsøger at indkredse, må kategoriseres som en udgave af den poststrukturalistiske forestilling om kritik. Som et aktuelt eksempel kan man tage Judith Butler, der i essayet "The Sensibility of Critique: Response to Asad and Mahmood" fra 2009 forsøger at indkredse, hvad hun kalder en kritisk sensibilitet med udgangspunkt i Foucaults berømte tekst om Kants kritikbegreb. Ifølge Butler er en kritisk sensibilitet en attitude eller en *ethos*, der kan beskrives som

en undersøgelse af de mulighedsbetingelser der gør domme mulige [...] Hvis dette udgør en særlig historisk udgave af Kants 'kritiske' projekt, så må kritik være en undersøgelse af de måder, hvorpå viden er organiseret forud for de specifikke vidensakter, vi udfører, herunder de former for domme, vi fælder (115).



I den ovenstående analyse af "Fællesskab" har jeg – formuleret med Butler – forsøgt at vise, at den æstetiske erfaring skaber en kritisk sensibilitet, der undersøger mulighedsbetingelserne for en helt specifik form for domme: Nemlig dommene om fællesskab eller ikke-fællesskab. Takket være den æstetiske refleksivitet rummer den æstetiske erfaring en "dommens selv-refleksion" (Menke 65).

#### EN NY FORENING ØNSKER VI IKKE

De afsluttende sætninger af "Fællesskab", anført i kantet parentes i det store citat i starten af denne artikel, er en passage, som Kafka valgte at slette, før han valgte at opgive hele teksten: "Folk tæller os og siger: Før var der 5, nu er der 6. Nej, siger vi og sætter foden hårdt i jorden, 'vi er kun 5'." Denne passage er ikke medtaget i Max Brods posthume udgave af teksten og blev først tilgængelig i 1992 takket være forlaget Fischers *Kritische Kafka Ausgabe* (*Nachgelassene Schriften und Fragmente*, bd. 2. *Apparatband* 295). Så vidt jeg er orienteret, er der ingen kakaforskere, der forholder sig til den slettede passage, overraskende nok heller ikke Vivian Liska, hvis fortolkning af "Fællesskab" ellers tager udgangspunkt i den kritiske udgave.

Den slettede passage beskæftiger sig ikke med vennernes samvær med den sjette, men med vennernes forhold til en større gruppe mennesker, der i teksten omtales som "folk" (*die Leute*). Tidligere i teksten er det tydeligt, at "folk" spiller en afgørende rolle for fortællerens domme om fællesskab eller ikke-fællesskab: "Folk lagde mærke til os, pegede på os og sagde: De fem er lige kommet ud af det hus. Fra da af har vi levet sammen." Vendingen "fra da af" (*seitdem*) henviser til det konstitutionsøjeblik, hvor det uordnede sammenrend krystalliserede sig til et velordnet samvær. "Fra da af" er imidlertid en tvetydig henvisning, for den kan på den ene side henvise til det øjeblik, da vennerne kom ud af huset, og på den anden side til det øjeblik, da "folk" pegede på dem og fældede en dom, der benævnte gruppen af mennesker som *de fem*: "De fem er lige kommet ud af det hus."

Men i den afsluttende slettede passage opstår der pludselig uenighed mellem vennerne og "folk", og denne uenighed skyldes et sammenstød mellem to forskellige domme om det vedvarende samvær mellem de fem venner og den sjette: "vi er kun 5," siger fortælleren – hvilket vil sige, at

samværet med den sjette ikke udgør et fællesskab. Men "folk" er uenige: "Før var der 5, nu er der 6" – hvilket vil sige, at samværet med den sjette nu bør karakteriseres som et fællesskab.

Denne konflikt – eller med Rancière: denne dissensus, disse to forskellige måder at tælle på – åbner for en refleksion over den domspraksis, hvormed fortælleren ekskluderede den sjette fra fællesskabet. Hvor dommene før var indiskutable præmisser, som fortælleren blankt kunne afvise at forklare, udløser de nu en ophidset forhandlingssituation, der ligefrem får vennerne til at sige "nej" og stampe hårdt i jorden. I denne diskussion bliver dommene ikke bare fældet, men også forhandlet.

Det er for mig at se helt afgørende, at denne refleksive bevidsthed peger i retning af en genforhandling af de domme, der afgør, om en gruppe mennesker har status som et fællesskab eller ej. Fortælleren har ganske vist allerede forklaret, at vennerne ikke ønsker en genforhandling af forholdet mellem indenfor og udenfor: "en ny forening ønsker vi ikke." Dommene om fællesskab eller ikke-fællesskab er nemlig efter hans mening indiskutable og uforanderlige. Men i den slettede passage ender "folk" netop med at foreslå et nyt og mere rummeligt fællesskab, der også omfatter den sjette. Hos Kafka peger den kritiske sensibilitet i retning af en politisk begivenhed, en *acting in concert*, som Hannah Arendt ville sige, hvor en gruppe mennesker bryder med den forstenede tingenes orden og nyskaber fundamentet for deres politiske fællesskab.

Kafka slettede den afsluttende passage, men jeg vil hævde, at teksten stadig er refleksiv, blot ikke på indholdsplanet, men på det formmæssige plan. Det er den stereoskopiske sidestilling af to uforenelige perspektiver, to normative synliggørelsesmåder, der åbner den refleksive dimension i læserens møde med teksten. Genforhandlingen af forholdet mellem indenfor og udenfor – og dermed forhandlingen om et muligt "nyt fællesskab" – finder ikke sted i teksten selv; den finder sted i læserens fortolkning af teksten. Som læsere kommer vi med andre ord til at indtage den rolle, som "folk" indtager i den slettede passage: Vi bliver trukket ind i diskussionen om afgrænsningen af fællesskabet.

Isak Winkel Holm, f. 1965, dr. phil., professor i litteraturvidenskab ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har udgivet *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards poetik* (1998) og *Stormløb mod grænsen: Franz Kafka og det politiske* (2015) samt artikler om Kleist, Hegel, Dostojevskij, Proust, Musil, Kundera, Sebald, McCarthy, m.fl.

## THE CRITIQUE OF LITERATURE

Franz Kafka And The Critical Sensibility

The article discusses the usefulness of the concept of critique for the understanding of the relation between literature and politics. Exploring two recent books about the political dimension of Franz Kafka's literary works – Vivian Liska's *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature* (2009) and Michael Löwy's *Franz Kafka: rêveur insoumis* (2004) – the article distinguishes between two different understandings of critique: critique of ideology and post-structuralist critique. In Liska's and Löwy's interpretations of Kafka, these two standard understandings of critique are unable to grasp the critical potential of Kafka's literary works in general and of Kafka's short story "Fellowship" from 1920 in particular. Instead, based on Jacques Rancière's concept of 'dissensus', the article puts forward a concept of critique based on the reader's aesthetic experience of Kafka's literary works.

## KEYWORDS

- EN: Franz Kafka, critique, literature and politics, aesthetics and politics, critique of ideology  
DK: Franz Kafka, kritik, litteratur og politik, æstetikens og kunstens politiske betydning, ideologikritik

## LITTERATUR

- Adorno, Theodor. "Aufzeichnungen zu Kafka". *Prismen: Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Aristoteles. *Eudemian Ethics*. ovs. Brad Inwood and Raphael Woolf. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Aristoteles. *Nicomachean Ethics*. ovs. C. D. C. Reeve. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2014.
- Bergmann, Hugo. "Schulzeit und Studium". *Als Kafka mir entgegen kam: Erinnerungen an Franz Kafka*. red. Hans-Gerd Koch. Berlin: Wagenbach, 1996.
- Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Butler, Judith. "The Sensibility of Critique: Response to Asad and Mahmood". *Is Critique Secular?: Blasphemy, Injury, and Free Speech*. red. Talal Asad, et al. Berkeley: Townsend Center for the Humanities, University of California : Distributed by University of California Press, 2009.

- Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*. ovs. George Collins. London/New York: Verso, 1997.
- Dostojevskij, Fjodor. *Kældermennesket: optegnelser fra en undergrund*. København: Nansengade Antikvariat, 1994.
- Kafka, Franz. *Das Schloss*. Kritische-Kafka-Ausgabe. New York/Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- Kafka, Franz. *Efterladte fortællinger*. ovs. og red. Isak Winkel Holm. København: Gyldendal, 2008.
- Kafka, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, bd. 2., Kritische-Kafka-Ausgabe. New York/Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- Kafka, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, bd. 2. *Apparatband*., Kritische-Kafka-Ausgabe. New York/Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- Kafka, Franz. *Slottet*. ovs. Villy Sørensen. København: Gyldendal, 2001.
- Kundera, Milan. *De forrædte testamenter*. København: Gyldendal, 1996.
- Lehmann, Hans-Thies. "Der buchstäbliche Körper: Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka". *Der Junge Kafka*. red. Gerhard Kurz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Liska, Vivian. *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 2009.
- Löwy, Michael. *Franz Kafka: rêveur insoumis*. Paris: Stock, 2004.
- Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Mommsen, Theodor. *Römisches Staatsrecht*. Basel: S. Hinzl, 1876.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- Pasley, Malcolm. "Semi-Private Games". *The Kafka Debate: New Perspectives for Our Time*. red. Angel Flores. Staten Island, N.Y.: Gordian Press, 1977.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- Rancière, Jacques. "Who is the Subject of the Rights of Man?". *South Atlantic Quarterly* 103.2-3 (2004): 297-310.
- Schlegel, Friedrich. *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*. ovs. Jesper Gulddal. København: Gyldendal, 2000.
- Sieglel, Robert. *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Sokel, Walter. *Franz Kafka: Tragik und Ironie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983.
- Winkel Holm, Isak. *Stormløb mod grænsen. Det politiske hos Kafka*. København: Gyldendal, 2015.

